



“cuerpo a cuerpo” las metáforas de una crisis

ALDO MARIN

En 1951, recuerda María Rosa Bastos (1), el Centro de Estudiantes Reformistas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires publicó la revista *Centro*. Colaboraban allí, entre otros, los hermanos Ismael y David Viñas, Noé Jitrik, Adolfo Prieto y Juan José Sebrelí. En 1953, ese grupo de jóvenes sacó a luz la revista *Contorno*, cuya huella particularmente profunda no está aún recuperada por una historia cultural de aquellos años en la Argentina. En el marco de la crisis que ya entonces vivía ese país, y de la traumática experiencia del peronismo, esta generación se propuso un reconocimiento crítico (un “averiguar lo que somos”, en el decir de Ismael Viñas) de esa realidad social y política que todavía eclosionaría con violencia en los años 1955, 1966, 1969 y 1976. La escritura era para ellos, en cierto modo, un instrumento para una acuciante necesidad de indagación histórico-social, cosa que de plano los situó en la antítesis del proyecto de *Sur*. Ese programa general fundamenta los trabajos críticos de *Contorno*, entre los cuales descollaron los de David Viñas, y es —en definitiva— el que, de distintas maneras, se percibe como subtexto en la novelística de este escritor: *Cayó sobre su rostro*, *Los dueños de la tierra*, *Dar la cara*, *Cosas concretas* y *Hombres de a caballo* —entre otros títulos. En una palabra, que para Viñas la literatura conlleva —amén de otras cargas— una intención totalizadora de ciertos periodos de la vida argentina (2), dato que sin duda lo emparenta, más allá de lo puramente formal, a una concepción clásica y balzaciana de la novela. Este brevisimo introito tal vez sea necesario para aproximar al lector mexicano su última obra, *Cuerpo a cuerpo* (Siglo XXI, 1979), la cual, a modo de hipótesis, nos parece un texto decisivo en la actual y azarosa producción literaria del Cono Sur.

Desde el punto de vista narrativo, se trata de una novela cuya deliberada complejidad trataremos, en parte, de reconstruir. Su despliegue se realiza desde dos personajes centrales: el teniente general —máximo grado del ejército argentino— Alejandro Cláns Mendiburu y el periodista Gregorio Goyo Yantorno. Así, uno de los troncos del relato consiste en la presentación fragmentaria de los documentos y testimonios que, sobre la vida del militar, va obteniendo el periodista. En este nivel, que integra la serie “Retreta”, surgen las voces de Marcelo, hijo de Mendiburu, homosexual, gordo e inútil; de Mariana, hija de Mendiburu, con quien se delinea una compleja relación incestuosa, de amor-odio y desamor-repulsión, a la vez que la muchacha también acepta una relación erótica con Yantorno y se incorpora a la guerrilla; del coronel Luis Marcelo Garmendia; del soldado raso Oscar Brasel,

al cual Mendiburu compulsó a una relación homosexual; de un homosexual ligado al ambiente del teatro burlesco, donde el militar buscaba muchachas y luego jovencitos; de Elvira, la mujer de su “casa chica”; y, en fin, del mayor Rubianes, del sacerdote Moyano y de otros personajes. Desde este ángulo, pues, la novela constituye la historia de una misión periodística que Yantorno cumple para su periódico, recurriendo incluso a filmaciones y a binoculares, como un ojo furtivo. Pero es también la piedra de toque de una relación más profunda entre el reportero y su objetivo: “si él me fascina / yo lo delato (...) Escribir y perseguir (...) Escritura y guerra”. Esto es, que su trabajo se encuentra, por un lado, con la fascinación histórica que provoca lo que representa Mendiburu —en esencia, el complejo y terrorífico poder de una clase: los terratenientes argentinos—, y por el otro, se inscribe paulatinamente en la persecución, el espionaje y, sin duda, “la guerra”. Vale decir, la lucha de clases, el develamiento último de las miserias del enemigo.

De este juego de documentos la escritura perfila, como en un *collage*, los atributos del individuo perseguido: caudillo militar, estanciero, antiperonista, con educación europea (aunque más bien afrancesada: aparte de leer a Borges y a Marx, lee a Claudel), relacionado con hábitos feudales y machistas a sus camaradas, afectos y cosas; teórico de la inferioridad estratégica argentina frente al Brasil actual, y de la sucia guerra “antisubversiva”; capaz de hablar *tête a tête* con De Gaulle, de ordenar los fusilamientos de Trelew y, al mismo tiempo, de arrastrarse en el suelo lleno de vómito, besando y dejándose besar el ano. No obstante, esta silueta se completa en la serie “Babilonia (de nuestro repertorio)”, con un amplio *racconto* de los antepasados de Mendiburu: Práxedes Cláns, obrero anarquista y catalán que se casa con la criolla Flora Moyano; Rodolfo Cláns, arribista y tilingo que se casa con María Teresa; y por último, Alejandro, el cual logra maridarse con Sarah, miembro de una familia de estancieros en Entre Ríos. Ello se va exponiendo por medio de un diálogo teatral, a dos voces, que opera como una especie de coro brechtiano, el cual vierte la información y así rodea al relato de un contexto más totalizador: la historia de las corrientes sociales que integraron, desde fines del siglo pasado, la Argentina moderna. Al mismo tiempo, el retrato arquetípico del teniente general se enrarece en el miasma histórico; sin duda, es un campeón del poder oligárquico, pero que accede a esa clase por vías marginales, degradadas, a la vez que lleva en su pasado las huellas de los criollos expulsados a la ciudad y de los obreros fundadores de la conciencia del proletariado argentino. Cláns Mendiburu, el *Payo* como lo llaman sus camara-

das, no es patricio; es un gendarme de los patricios que detenta la herencia cultural e histórica de su poder: eso lo constituye en el ambiguo espacio que va del represor tecnócrata y sanguinario, al teórico refinado que —en Panamá— ridiculiza a sus colegas yanquis, al amante —en el nivel simbólico del lenguaje— de su hija—, al hombre que en su decadencia es hecho cornudo por sus camaradas, y al anciano homosexual y orgiástico.

Por otro lado, la restante vertiente sustancial del relato se desarrolla sobre el periodista Goyo Yantorno, la cual, trabajada en primera persona y tiempo presente, no es sólo eje de una acción, sino más bien el vértice de una especie de entrecortado y complejo monólogo. En él irrumpen, como en un escenario, múltiples voces y diálogos. En primer lugar, el diálogo en el que Goyo platica con Yantorno y viceversa, es decir, en que el personaje habla consigo mismo. Y luego aparecen las voces de Mariana, de Yaco, de Aldo, de Silvio al mismo tiempo que es asesinado, de César, de compañeros de trabajo o remotos personajes del pasado; todo esto genera una polifonía que, sin duda con deliberación, trunca el discurso, enrarece la puntuación, llena la lectura de obstáculos y —sobre todo— no despegas al texto de un efecto de inmediatez con relación al personaje. Es como un monólogo interior

disfrazado que el propio Viñas, en la citada entrevista de *Margen*, explica como una “verificación de los límites de la novela”, y aún de “los límites de lo literario”. En este plano, los momentos de flexión dramática son el secuestro y asesinato de Silvio, la orden de suspender el curso del reportaje a Mendiburu, y las amenazas anónimas que lo obligan a preparar su exilio. Simultáneamente, junto a esta progresión surge otro diálogo: el de Yantorno —obviamente, alter ego del novelista— con su propio texto. “No parpadee mi Capitullo —leemos— (...) Yo soy el Mandrake de mis papeles”. Los papeles, entonces, las fichas que organizan la escritura, se vuelven un último espacio, una postrer trinchera del individuo en medio de la violencia y la crisis: “Mis notas, mi orden, mi cuerpo”, dice, y agrega: “se escribe para defenderse (...) o para no tener miedo. Escritura lo opuesto al Terror”; “Escribir distinto muerte (...) si me dan dinero por escribir, yo pago para postergar mi sentencia”. El gesto de escribir, así, transita del asedio y el combate contra el enemigo a ser un exorcismo y un producto del terror, y por último una especie de capital concreto y metafísico frente a la muerte, una condición de la supervivencia. Ya en este punto, es natural que la escritura se homologue a una secreción corporal: “Lo que corre por el cuerpo cuando escribo es sudor”, dice Goyo, y el pro-

